



**Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte**

**On contemporary reconfigurations of art system(s)**

**Dra. Bruna Fetter**

**Como citar:**

FETTER, B. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.3, p.102-119, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1077>>.  
DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077>.

Imagem: Comprador dá um lance para uma obra de arte na sede da Christie's em Nova York, 2006 (detalhe). Fonte: Spencer Platt/Getty Images.

## Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte

### On contemporary reconfigurations of art system(s)

Dra. Bruna Fetter\*

#### Resumo

Buscando complexificar o conceito de sistema da arte na contemporaneidade, este artigo apresenta algumas de suas principais características e mecanismos de operação nas últimas décadas. Para tanto e a partir das três esferas elementares de legitimação, o tripé produção-distribuição-consumo, atores e situações foram sendo adicionados para dar conta da realidade atual, como o papel do curador ou da feira de arte. Nesse sentido, aponto como a noção de rede e a compreensão dos fluxos típicos do cenário globalizado reconfiguram a estrutura do sistema e afetam as relações de poder existentes. Tendo em mente questões geopolíticas e as especificidades das distintas paisagens, apresento a ideia de pluralidade de sistemas da arte, reforçada pela analogia com o conceito de ecossistema, para compor uma modelagem conceitual atualizada do que o termo sistema da arte engloba hoje.

#### Palavras-chave

Sistema da arte, Regras da arte, Fluxos, Redes, Ecossistema.

#### Abstract

Seeking to complexify the concept of art system in the contemporaneity, this article presents some of its main features and operating mechanisms in the last decades. For this and starting from the three elementary spheres of legitimation, the production-distribution-consumption tripod, actors and situations were added to account for the current reality, such as the role of the curator or the art fair. In this sense, I point out how the notion of network and the understanding of the typical flows of the globalized scenario reconfigure the structure of the system and affect the existing power relations. Keeping in mind geopolitical issues and the specificities of the different landscapes, I present the idea of the plurality of art systems, reinforced by the analogy with the ecosystem concept, to compose an updated conceptual modeling of what the term art system encompasses today.

#### Keywords

Art System, Rules of Art, Flows, Networks, Ecosystem.

Quando penso no conceito de sistema da arte, percebo que a compreensão que tenho a respeito deste termo difere bastante da concepção de muitos dos atores do próprio sistema e mesmo de pesquisadores do campo artístico. Isso advém, em grande parte, de um senso comum baseado em alguns pré-conceitos.

Boa parte desses pré-conceitos se referem ao sistema da arte como sinônimo de *mainstream*, ou mesmo de mercado de arte. Essa ideia de sistema da arte faz com que muitas das necessárias discussões a seu respeito sejam limitadas a uma pequena parte daquilo que o sistema realmente engloba. Assim, a ação do poder econômico, representado pelos grandes museus, bienais, casas de leilão, galerias e feiras termina por ser diretamente associada ao sistema. Esse tipo de entendimento tende a excluir uma série de atores e atividades de menor porte ou de outras naturezas que são fundamentais para o funcionamento, manutenção e renovação do sistema. Tal compreensão foi fundamental para balizar minhas reflexões ao longo da pesquisa de Doutorado, que resultou na tese *Narrativas Conflitantes & Convergentes: as feiras e os ecossistemas contemporâneos da arte* (Fetter, 2016).

Neste artigo proponho, portanto, discutir algumas bases teóricas e conceituais a respeito do sistema da arte, bem como suas instâncias de legitimação e seus mecanismos de operação para além do senso comum, buscando complexificar as relações que envolvem tal termo e suas configurações contemporâneas.

Assim, pergunto, o que significa sistema da arte hoje? Quais são os atores e instâncias de legitimação que compõem o sistema da arte na atualidade? Como atuam os mecanismos de validação contemporâneos? E qual o papel do mercado nesses processos? Ou seja, como as condições tecnológicas, os contextos institucionais, os atores individuais e a situação econômica afetam os cânones artísticos da contemporaneidade ou alargam as fronteiras daquilo que é – ou passa a ser – considerado arte?

### **As regras da arte**

Antes de qualquer coisa, é fundamental explicar que não há uma única definição de sistema da arte. Em especial porque, antes de ser um conceito em si, ele é melhor compreendido como uma modelagem conceitual, ou seja, um conjunto de critérios que definem uma abordagem teórica a partir da qual se realiza uma determinada análise. É a falta ou a pouca clareza desses critérios que pretendo questionar com este texto. Por isso, em que pesem as diferentes possibilidades de delimitação das noções de sistema da arte, é por bem ressaltar a compreensão particular que conduz a discussão a respeito de legitimação e valoração que proponho aqui.

Segundo Maria Amélia Bulhões, o sistema da arte corresponde ao “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período” (1995: 114). Este conceito, apesar de relativamente sucinto, abrange diferentes aspectos envolvidos e oferece ferramentas analíticas complexas, pois: 1) elenca as esferas elementares de constituição do sistema: produção-circulação-consumo; 2) compreende manifestações

artísticas de uma forma expandida, para além da materialidade dos objetos; 3) reforça a autonomia do meio, ao afirmar que são os próprios indivíduos e instituições do sistema que legislam sobre as definições de arte, estabelecendo os critérios de julgamento que ressoam para além do campo artístico e 4) assume que tais critérios estão em constante transformação e atendem a conjunturas históricas específicas.

O primeiro item explicita o sistema da arte sob sua configuração elementar: o tripé produção-distribuição-consumo. Ele consiste nas três instâncias basilares que originam e sustentam as relações estabelecidas no sistema da arte, conforme o conceito de Bulhões e o exposto na Figura 1. A primeira instância envolve a produção artística; a segunda engloba processos de circulação da arte; e a terceira abrange a recepção e o consumo da arte, sendo a recepção compreendida como o uso que se faz de determinado bem, serviço ou produto cultural, e o consumo o gesto efetivo de trocar quantias de dinheiro por um produto ou serviço.

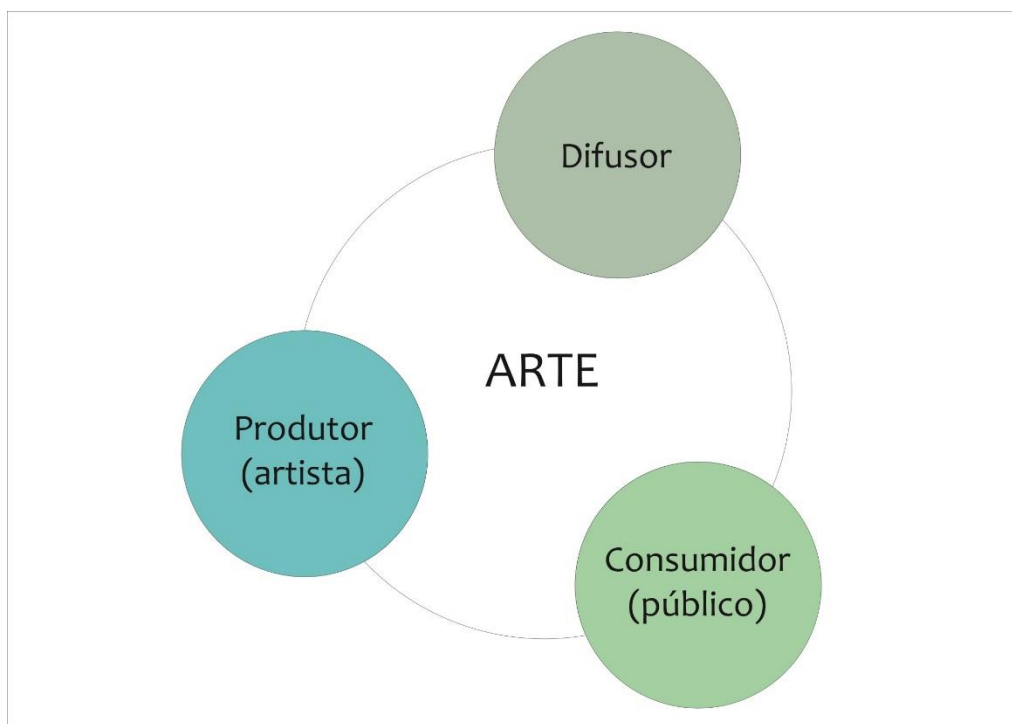


Fig. 1. Sistema da arte: instâncias básicas. Fonte: autora.

O segundo item compreende a produção artística de uma forma mais ampla. Ou seja, abrange uma noção de arte que foge das formas canônicas ofertadas pelo mercado de arte, tais como pintura, escultura e desenho. Inclui, assim, ações, performances, vídeos, *happenings*, projetos colaborativos, dentre outros, não reduzindo as possibilidades de arte a mídias específicas. O interessante deste item (que pode parecer um mero detalhe, mas não é) é que, além de proporcionar uma compreensão de sistema que supera sua associação óbvia com o mercado de arte, escapando de uma visão fetichizante

do objeto, também permite ampliar a noção de arte em si. De modo que o próprio conceito de sistema possa ser atualizado.

Desses itens, os que talvez requeiram uma reflexão mais aprofundada são os dois últimos. O terceiro remete às reflexões de Bourdieu (1996) sobre as regras da constituição do campo artístico, definido como

(...) uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc) entre posições. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos postos em jogo no campo (Bourdieu, 1996: 261).

Sendo a auto-legislação, ou a autonomia do campo, questão fundamental dos processos de legitimação artística na modernidade e uma das principais regras da arte apontadas por Bourdieu, ela torna-se essencial para a delimitação de sistema da arte. Isso porque indica quem tem capital simbólico (poder) para definir os critérios de consagração artística. Ou seja, a autonomia específica que rege a existência de um sistema de conhecimento estético requer a existência de um sistema de especialistas e instituições capazes de criar critérios de valoração, bem como julgar a produção artística segundo esses mesmos critérios. Nesse cenário, quem detém poder tende a buscar mantê-lo, perpetuando também seus critérios valorativos. A renovação de critérios somente pode ser feita por quem – em função de reconhecida contribuição para o desenvolvimento do campo estético – adquire poder no campo para tal, interferindo o *status quo* estabelecido.

O quarto item explica, em parte, as diferenças entre as produções artísticas de distintos períodos históricos. Tais momentos são relevantes pois correspondem a configurações específicas que legitimaram a arte produzida nos diferentes sistemas: acadêmico, moderno, contemporâneo. As modelagens conceituais utilizadas para análise de cada um desses períodos podem ser variadas, mas todas partem do mesmo contexto.

O Renascimento, por exemplo, parte da noção de excepcionalidade artística e do gênio criador para criar uma distinção entre a classe artística e a dos artesãos (Shiner, 2010). Ao estabelecer tal separação, as guildas perdem o posto de lugar onde o conhecimento técnico era ensinado e os padrões estéticos reproduzidos para os ateliês individuais e, posteriormente, para as academias. A partir de então e até os primórdios do Modernismo, são as academias que regulam a produção artística e suas formas de visibilidade e circulação, como os Salões. É apenas em 1863 que o Salon des Refusés (Salão dos Recusados) marca uma ruptura com os mecanismos de consagração até então vigentes e repassa grande parte dessa responsabilidade para as mãos dos marchands. Aos poucos, os grandes museus de arte moderna vão sendo criados ao redor do mundo, conferindo um aspecto institucional e internacional à produção do período. Esse sistema manteve-se protagonista até as décadas de 1960 e 1970, quando a arte conceitual e as vertentes da crítica institucional passaram a problematizar o

crescente papel do capital econômico nas bases sob as quais a arte era então legitimada. A partir de então, espaços independentes e modelos institucionais alternativos passaram a ocupar um papel cada vez mais relevante. Em paralelo, a globalização, a ação das novas tecnologias e a gradativa financeirização de operações de trabalho e valoração passaram a interferir cada vez mais nos mecanismos de funcionamento do sistema da arte, conferindo visibilidade a plataformas como bienais e feiras, que rapidamente se espalharam ao redor do mundo e criaram um intenso calendário de eventos a ser frequentado.

Os breves exemplos mencionados ilustram como inovações estéticas e tecnológicas (modos de produção) costumam abrir caminho para mudanças nas formas de visibilidade e circulação (difusão), refletindo nas possibilidades de operação dos atores e no perfil das próprias instituições do sistema, para então chegar aos diferentes públicos (recepção e consumo). Ou seja, utilizei a modelagem conceitual proposta por Bulhões (1995) para observar os mecanismos de diferentes tipos de sistemas da arte.

Certamente, existem outros modelos a serem utilizados. Raymonde Moulin (2007), por exemplo, analisa os processos de reconhecimento e legitimação a partir de quatro esferas: produção, reflexão crítica, institucional e o próprio mercado. Para a autora, todas elas atuam de forma interdependente, variando seu grau de importância de acordo com o contexto específico. Quemin e Fialho (2014), seguindo as ideias de Moulin e ressaltando a especificidade dos contextos, falam das configurações de sistemas da arte em países com distintas características na estruturação das instituições da arte e das formas como elas são geridas por essas sociedades. Para os autores, cada país apresenta particularidades na valorização da arte e cultura, bem como um histórico próprio na condução dessas questões e das políticas públicas que as guiam. Assim, sistemas da arte de países economicamente fortes tendem a possuir uma base institucional sólida. Países em que o circuito artístico é mais recente e suas instituições são menos consolidadas tendem a apresentar um desenvolvimento de suas instâncias pela via do mercado (e isto pode incluir tanto os colecionadores quanto os patrocinadores), como é o caso do Brasil.

Em minha investigação de Doutorado parti do já mencionado conceito de Bulhões (1995) e do esquema produção-circulação-consumo, reunindo e organizando as instâncias de legitimação diferentemente de Moulin (2007). Creio que tal forma de sistematizar a questão não entra em conflito com a apresentada pela autora e reforçada por Quemin e Fialho (2014), uma vez que, ao final, apresento uma modelagem conceitual que inclui e amplia ambas situações. Ou seja, uma abordagem que busca englobar as configurações dos processos de legitimação e valoração da arte na contemporaneidade, considerando suas especificidades.

Retomando o tripé originalmente proposto, passo a explicitar algumas de suas principais características. Sobre a esfera da formação e produção artística, podemos dizer que ela é composta individualmente por artistas, e corresponde, em termos de instâncias de legitimação, às universidades, escolas, ateliês e outros espaços nos quais a reflexão a respeito do fazer artístico e seus processos são discutidos e ensinados. No entanto, isso não é suficiente para dimensionar os processos ali observados. Pois eles

compreendem todos os profissionais que colaboram na formação de um artista e nos seus meandros de produção.

A esfera que engloba os processos de circulação é composta – a grosso modo – por diferentes tipos de instituições e atores do mercado. Tais instituições possuem os mais diferentes tamanhos e formatos, desde grandes museus e bienais até espaços independentes. Nelas atuam curadores, críticos, pesquisadores, gestores, editores, museólogos e tantos outros profissionais que possibilitam e validam a reflexão ao redor dos processos ocorridos na esfera de produção.

Para além desses, outros atores atuam nos meandros de circulação da arte, e muitos deles cumprem esse papel através da divulgação do conhecimento sobre arte. Ao escrever artigos, publicar livros e dar palestras, entre outras atividades, atores do sistema da arte estão colaborando – através da expansão do conhecimento a respeito de determinada produção artística – para a legitimação de artistas e obras, conferindo-lhes diferentes graus de relevância de acordo com suas trajetórias e espaços ocupados. Por exemplo, as editoras que, com suas diferentes amplitudes de alcance de públicos, cumprem papel fundamental na consagração e historicização da arte.

Sob essa ótica, o mercado também participa da esfera de circulação, com suas instâncias e atores. As galerias, as casas de leilão e as feiras de arte têm sido elementos centrais nessa composição de cenário contemporâneo, que passa a contar com recursos do mundo virtual como forma de acompanhar as rápidas mudanças nas formas das pessoas se relacionarem, se informarem e consumirem. O que chama a atenção atualmente é o maior poder e participação de atores relacionados ao mercado em questões de validação artística. Não que antes o mercado não estivesse presente e agindo em prol de seus interesses. Em diferentes medidas isso sempre ocorreu. No entanto, o protagonismo assumido pelos atores e ações do mercado mudou substancialmente nas últimas décadas (Lipovetsky; Seroy, 2015; Quemin; Fialho, 2014; Velthuis, 2012). Sua ação e relevância crescentes passaram a ser tanto mais criticadas quanto naturalizadas no meio artístico.

Diferentemente de grande parte dos processos de circulação, nos quais instituições e empresas interagem de forma direta, influenciando as configurações do sistema da arte através de suas atuações e decisões estratégicas, a esfera da recepção e consumo da arte abrange, via de regra, atores individuais. Mesmo que esses atores comumente sejam inseridos dentro de grandes categorias generalistas – como o grande público<sup>1</sup>, o público escolar ou o público especializado –, é no encontro individual de cada um deles com obras ou processos artísticos que a recepção de uma obra se efetiva.

Há um tipo de público que, além de estar incluído no público geral, também se diferencia por atender a certas especificidades: o comprador. Composto de colecionadores, investidores, compradores eventuais e mesmo instituições, esse público tem sido o grande responsável pelo acelerado crescimento do mercado de arte nas últimas décadas e, conseqüentemente, por uma série de profundas transformações no funcionamento dos sistemas da arte desde então. Seu poderio econômico e força de articulação têm se refletido em sua crescente participação em instituições e mesmo nos resultados de processos artísticos.

Outras instâncias não devem ser esquecidas quando pensamos a respeito dos sistemas contemporâneos da arte, como os governos e os patrocinadores, ambos atuando tanto como reguladores quanto como viabilizadores, dependendo a qual país estivermos nos referindo. Instâncias essas que, dependendo da abrangência, podem manifestar atuações complementares, sobrepostas ou quase ausentes.

Em linhas gerais, esses são os principais atores e instâncias de legitimação do sistema contemporâneo da arte, conforme apresentado na Figura 2. Poderia seguir especificando mais e mais, dada a grande quantidade de profissionais e papéis atuantes no mundo da arte hoje. No entanto, e apesar de uma das grandes mudanças do sistema da arte moderno para o contemporâneo residir nessa multiplicidade de atores, há características tão importantes quanto, mas que são menos fáceis de identificar. Passarei a analisá-las a seguir.

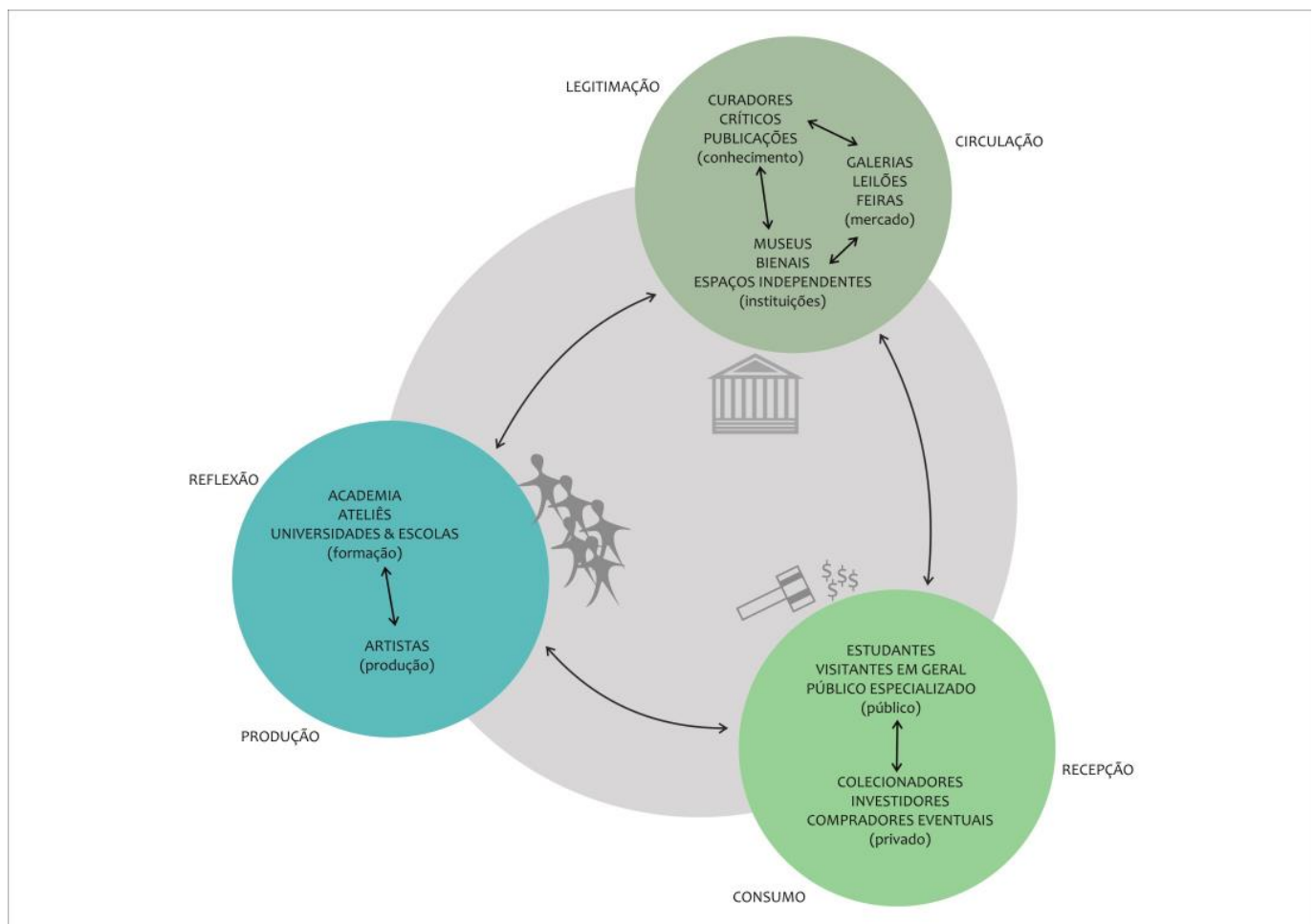


Fig. 2. Sistema da arte: principais instâncias de legitimação na contemporaneidade. Fonte: autora.



### Fluxos e redes

Assim, mais do que entender o papel de cada uma dessas esferas e seus respectivos atores na paisagem contemporânea, são os fluxos entre elas que merecem uma análise aprofundada. Isso significa que, mesmo que separemos essas esferas numa busca por melhor explicá-las, não podemos entendê-las como categorias estanques que funcionam unidirecionalmente, da produção ao consumo, como considerado no sistema moderno. Ou seja, cada uma dessas esferas elementares é composta por atores que não ocupam posições fixas, mas que estão em constante negociação uns com os outros. No mundo contemporâneo da arte, mais do que em outros momentos históricos, as identidades profissionais não são rígidas. Os papéis deixaram de ser associados a um indivíduo específico, observa-se o acúmulo de funções. As interações entre os atores econômicos e culturais são caracterizadas pela intercambialidade e versatilidade de papéis (Cauquelin, 2005).

Um artista pode atuar como curador, professor ou gestor de espaço autônomo e continuar sendo artista, tendo sua produção e reflexão poética, e carregando sua formação e perspectiva profissional para cada uma dessas possibilidades de atuação. Da mesma forma, um curador que escreve textos críticos e é professor na universidade. Segundo Graw (2009), esse tipo de perfil profissional expandido, com atuação versátil, mascara os conflitos de interesse, as tensões e contradições que a simultaneidade de múltiplas identidades profissionais gera, e que o mundo da arte “prefere varrer para debaixo do tapete” (Graw, 2014: 86). Esse desdobramento de funções não é exclusivo da contemporaneidade, mas certamente se expandiu e se consolidou ao longo das últimas décadas, baseado no modelo de flexibilidade das relações de trabalho, típicas daquilo que Lipovetsky e Seroy (2015) chamam de “capitalismo-artista”. Tal constatação é relevante pois revela que cada tipo de sistema corresponde não apenas a um período histórico e regime estético, mas também a um regime de trabalho.

No caso do sistema contemporâneo da arte, uma característica bastante peculiar é, portanto, que suas configurações estão profundamente marcadas e mesmo pautadas pelos fluxos entre os atores. Ou seja, se olharmos para a Fig. 2, o mais importante não é o que acontece em cada um desses lugares, mas sim o que acontece nas conexões (setas) entre eles, pois tais conexões ilustram as relações de poder e as trocas estabelecidas dentro do sistema entre cada ator e instância. E porque tais relações são fluidas e estão em constante deslocamento e transformação, são difíceis de representar e mensurar. Como na Fig. 2, que mostra um sistema bastante complexo, porém estanque, incapaz de mostrar a flexibilidade de posições dos atores envolvidos, nem das suas sobreposições de funções. O ideal seria um vídeo, ou um *GIF*<sup>2</sup> animado, que desse conta dessas transformações, através da noção de movimento. Apesar de bastante completa em termos das possibilidades do elenco de atores do sistema contemporâneo, a Fig. 2 tampouco é capaz de enfatizar a relevância das relações entre os atores, mostrando que uns são constantemente afetados pelos outros e como cada contato repercute nos próprios atores envolvidos, modificando-os (Latour, 2012). Esses contatos tendem a resultar em contínuos processos de complexificação exponencial do peso do capital simbólico dos atores envolvidos.

Dando continuidade a esse pensamento para enfatizar o papel dos fluxos, atualizo o conceito proposto por Bulhões ainda no fim dos anos 1980. Assim, ao invés de considerar o “conjunto de indivíduos e instituições”, entendo que o sistema da arte contemporâneo é composto por uma rede de atores, sejam

eles pessoas ou instituições, que conjuntamente validam o que é considerado arte em determinado período histórico.

A rede, ligada em grande parte ao desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação, passou a ser incorporada à descrição do regime da arte e de uma nova forma de mercado de consumo, ligada à comunicação, configurando-se como fundamental para a composição do jogo de forças contemporâneo. Segundo Cauquelin (2005), a rede se caracteriza como um conjunto de ligações multipolar, no qual, por poder se conectar a um número não definido de entradas, cada ponto da rede geral pode servir de partida para outras microrredes. Para a autora, entrar em uma rede significa potencializar as possibilidades de conexão entre pontos que antes somente se conectavam através de um grupo de intermediários. Tal reestruturação alcança o domínio artístico em dois pontos: no registro do intra-artístico, ou no conteúdo das obras; e no registro da maneira como a arte circula. Atualmente a rede é a principal forma de relacionamento e contato assumida dentro do sistema da arte, em especial quando enfocamos as relações estruturadas em uma esfera global.

Bueno (1999), ao discorrer sobre as características de uma rede internacional das artes, enfatiza que esta – além de ser controlada por atores alocados nos grandes centros econômicos – promove a arte dos artistas que moram nessas cidades. Os atores, dentre eles os próprios artistas, podem ser de diferentes nacionalidades ou oriundos de outras regiões desses mesmos países, mas o que conta é a sua alocação em pontos centrais e a sua relação com a rede. Ou seja, “o importante não é a identificação nacional ou local do agente, mas seu poder dentro da rede, que deriva da força simbólica acumulada em seu interior” (Bueno, 1999: 220). Assim, a compreensão da rede – como conceito e como metáfora – auxilia a pensar as relações existentes entre as diferentes esferas do sistema da arte, bem como as formas como ele se estrutura, como suas diversas instâncias se articulam e se relacionam dentro de um mesmo espaço de disputa.

Entendo que Bueno (1999) – ao frisar a existência de disputas por poder na rede, que resultam em acúmulo de força simbólica em alguns pontos –, opera com um conceito de rede similar ao proposto por Cauquelin (2005), mas que considera as estruturas de poder e estratégias de interesses explicitadas no conceito de campo, de Bourdieu (1996). A autora discorda, portanto, da posição de Cauquelin, segundo a qual todos os pontos de uma rede teriam acesso a todos os outros. Bueno enfatiza que este acesso varia de acordo com as posições dos atores dentro da rede, ou, sob uma perspectiva crítica, propõe que, para compreender o sistema contemporâneo, devemos privilegiar os papéis e lugares dos atores nessas conexões, e não apenas seus conteúdos intencionais, sendo os atores mais ativos os que dispõem de uma grande quantidade de informações provenientes do conjunto da rede. Nesse cenário, podemos citar cidades como Nova Iorque e Londres, que ocupam posições preponderantes nas relações estabelecidas, gerando desequilíbrio entre os atores da rede.

A rede, portanto, está estruturada em níveis hierarquizados e interconectados, compostos por atores que se encontram misturados entre a imprensa especializada (assessores de imprensa, agências, jornalistas, críticos de arte ligados a galerias ou aos museus), *experts*, produtores executivos, museógrafos, comerciantes e os mais variados tipos de fornecedores típicos do sistema, como corretores de seguro e empresas especializadas no transporte de obras de arte. Esses atores dão vida

aos principais mecanismos de funcionamento dos sistemas contemporâneos da arte. Tais mecanismos são perpassados, como afirmou Bourdieu (1996), por relações de interesse e poder que conduzem as ações dos atores envolvidos. Considerando tal afirmação e buscando visualizá-la sob a lente das relações atuais, cabe enfatizar o papel da noção de rede no desenvolvimento de uma modelagem conceitual – apresentada ao longo deste artigo – para o sistema contemporâneo da arte. Bourdieu (1996) é aqui evocado para nos ajudar a olhar para a configuração em rede com olhos menos entusiastas que os de Cauquelin (2005). Pois a noção de campo proposta por Bourdieu (1996) – apesar de não dar conta da complexidade de funcionamento do sistema contemporâneo da arte – segue sendo fundamental como ponto de partida para se compreender as disputas e relações de poder envolvidas. Ou, como afirma Simon, “na realidade, a rede é uma estrutura de relações de poder tanto quanto a pirâmide. No entanto, ao contrário da pirâmide, ela finge ser desprovida desse tipo de relações” (2013: 142-143, tradução nossa)<sup>3</sup>.

### **(Eco)sistemas: uma noção expandida**

O percurso de minha pesquisa de Doutorado, aqui parcialmente apresentada, levou a um questionamento acerca da validade da existência de um único sistema da arte. Considerando as noções de rede e de constante fluxo, o que parece existir é uma série de sistemas da arte conectados, sobrepostos, entrecruzados, interseccionados, que possuem diferentes escalas, localizações geográficas e níveis de poder para interferir no próprio sistema. Assim, ao invés de pensar em um grande sistema da arte, representado por atores do *mainstream* global e afastado das realidades locais, defendo o uso corrente do termo no plural, e sempre localizado, seja geograficamente, seja a partir de um critério que o relacione a outros contextos, como a escala com o qual o identificamos ou o respectivo nível de movimentação financeira, por exemplo.

Ou seja, é necessário entender que o sistema da arte brasileiro abrange e perpassa uma série de outros sistemas. E que denominações como arte brasileira, arte latino-americana<sup>4</sup> e arte africana nada mais são do que categorias operacionais, que atendem a necessidades de sistematização do conhecimento, mas também a necessidades de mercado. Como fica evidenciado no Relatório Anual da *Artprice* de 2012, a respeito da disseminação de uma categoria internacional correspondente à arte latino-americana:

O continente sul-americano abriga uma rica cena emergente, cada vez mais reconhecida internacionalmente. Enquanto inúmeros colecionadores, fundações privadas, museus e artistas da região surgiram nos últimos anos, não é coincidência que as principais casas de leilões tenham organizado vendas especializadas de arte latino-americana (desde 2009 em Phillips de Pury & Company e 2010 na Sotheby's). A vitalidade dos artistas contemporâneos da região, acrescida ao crescente interesse global dos colecionadores de arte amadores e profissionais, sem dúvida contribuiu para os registros de leilões assinados em 2011 (*Artprice*, 2012).

Obviamente, tais categorias operacionais são acionadas a partir de distintos interesses e abordagens. Elas podem ser usadas para gerar maior visibilidade a respeito da produção desses lugares. No entanto, via de regra, elas terminam por achatar as possibilidades de compreensão a respeito das

particularidades dos distintos aspectos dessa produção, especialmente quando tais categorias se propõem a ser apreensões de vastos territórios geográficos, compreendendo línguas, hábitos e culturas muito diferentes entre si, como é o caso daquelas que englobam a arte brasileira, ou outras produções consideradas periféricas.

Isso significaria que os sistemas da arte brasileiro, latino-americano ou africano são estruturas de organização, formas de pensar universos de relações dificilmente apreensíveis sem esse tipo de delimitação. Não significa que a soma deles componha um único e grande sistema da arte, nem que os permeando não haja uma série de outros sistemas, alguns menores, outros que o extrapolam. Muitos desses sistemas, por isomorfismo<sup>5</sup> (Di Maggio; Powell, 1983), se espelham e buscam reproduzir as instâncias e estruturas daquilo que eles imaginam ser o sistema da arte. Logo, museus de cidades menores miram a Tate, em Londres, e o MoMA, em Nova Iorque, como os grandes exemplos a serem seguidos; bienais de países periféricos se pautam por Veneza ou Kassel; novas feiras abrem semanalmente ao redor do mundo com a expectativa de que o dinheiro escorra ali como afluente nos corredores da Basileia.

Ou seja, a ideia bastante comum de entender sistema da arte como o topo de uma cadeia hierárquica representando o universo do *mainstream* do circuito artístico apenas impede de obter uma melhor compreensão do funcionamento do campo artístico contemporâneo e suas possibilidades de existência para além das grandes instituições e suas verbas. Porque o entendimento de que o sistema abrange apenas essas instâncias gera um sentimento de não pertencimento, de exclusão em quem participa do mundo da arte a partir de posições diferentes.

Pensar as instâncias dos circuitos artísticos a partir da perspectiva do isomorfismo reforça a metáfora dos sistemas da arte enquanto ecossistemas, a qual discuto a seguir.

Refletindo sobre as configurações, mecanismos e possibilidades de funcionamento dos sistemas contemporâneos da arte, algumas metáforas e analogias surgiram. Aprofundo aqui a metáfora que compara os sistemas da arte a ecossistemas<sup>6</sup>. Ao pensarmos em gerar alguma associação visual que reforce a metáfora utilizada, esbarramos facilmente em uma imagem de cadeia alimentar. Tal imagem, apesar de funcionar para pensarmos sistemas de arte em variados contextos, acaba por se mostrar frágil, esbarrando em algumas simplificações comuns, tais como aquelas em que se confunde sistema e mercado, vendo um como a sobreposição do outro.

Nesse sentido, e avançando na analogia proposta, cabe compreender que cada ecossistema possui uma cadeia alimentar específica, mas que um conceito não é equivalente ao outro. Como o próprio nome diz, uma cadeia alimentar é uma sequência de organismos interligados por relações de alimentação. É a maneira de expressar as relações de alimentação entre os organismos de um ecossistema, incluindo os produtores, os consumidores e os decompositores. A posição que cada um ocupa na cadeia alimentar é um nível hierárquico. Sob essa perspectiva é comum que atores dos sistemas sejam vistos como predatórios: os maiores devoram as menores, mais frágeis e com menos recursos. No entanto, qualquer ecossistema, apesar de conter uma cadeia alimentar, é muito mais complexo do que ela. Assim também acontece na analogia com o (eco)sistema da arte.

Ao longo da cadeia alimentar, há transferência de energia e nutrientes, sempre no sentido dos produtores para os consumidores. A transferência de nutrientes fecha-se com o retorno dos nutrientes aos produtores, possibilitado pelos decompositores. A energia, por outro lado, é utilizada por todos os seres e tem portanto um percurso acíclico, obrigatoriamente dependente da energia do sol. Esse processo é conhecido pelos ecologistas como fluxo de energia.

Para o campo do conhecimento da Biologia<sup>7</sup>, um ecossistema designa o conjunto formado por todas as comunidades bióticas que vivem e interagem em determinada região e pelos fatores abióticos que atuam sobre essas comunidades. Fatores bióticos seriam as populações de animais, plantas e bactérias, e os abióticos os fatores externos, como água, solo, o sol, o vento, entre outros. É a combinação de tais fatores em determinado local que determina um ecossistema, e a alteração de um único elemento pode causar modificações em todo o sistema, influenciando no equilíbrio existente. O conjunto de todos os ecossistemas do mundo forma a biosfera.

Para além da ideia de rede, o uso do conceito de ecossistema no mundo da arte oferece contribuições que complexificam as conexões existentes. Isso, porque, nesse tipo de raciocínio, as relações não podem ser compreendidas como um gráfico linear hierárquico ou causal, mas sim como ambientes vivos em constante transformação, com camadas e camadas de fauna e flora, nos quais elementos geográficos, sazonais e atmosféricos influenciam de forma significativa.

Daqui retiramos algumas ideias centrais à analogia proposta. Começamos focando no fato de que cada ecossistema – seja a floresta amazônica, a caatinga, a tundra ou o deserto – está localizado geograficamente e tal localização é essencial para todas as relações que daí partem. Apesar de todos os ecossistemas estarem integrados na biosfera e cada um deles possuir um papel específico, alguns possuem maior impacto na manutenção das condições climáticas em nosso planeta.

De forma análoga, o mundo da arte também está baseado em diferenças geopolíticas que determinam as condições de cada ecossistema e suas interdependências. Um ator atuando nos EUA, Inglaterra ou China possui um peso diferente de outro atuando no Brasil ou Austrália. No entanto, todos estão interligados, em constante fluxo, seja de pessoas, obras, poder ou capital. Ou seja, há diferentes tipos para cada um dos grandes grupos: artistas que operam em escala global, com ateliês funcionando a partir de modelos de cadeia de produção fabril; artistas que orientam sua produção para mostras em instituições e bienais, não deixando de direcionar parte para a circulação em galerias e feiras; artistas que partem de propostas colaborativas, possuindo raros vínculos com instituições e o mercado, entre vários outros tipos. Também há tipos de galerias, colecionadores, instituições. Em geral, a estrutura de cada um depende diretamente de sua escala e poder econômico, que também determinam seu poder de influenciar outros atores dos ecossistemas.

Retomando o conceito da Biologia e avançando na ideia de que um ecossistema é um conjunto de comunidades interagindo entre si e agindo sobre e/ou sofrendo a ação dos fatores abióticos, podemos tentar visualizar alguns desses fatores transpostos para os sistemas da arte. Dentre tantos possíveis de elencar, talvez a economia seja o mais relevante para a atual análise. Isso porque ela é uma variável sempre presente, independente da comunidade analisada, mas com características particulares em

cada contexto. Ou seja, sobre cada realidade local do sistema atuam forças econômicas locais, regionais e globais, interrelacionadas em diferentes graus. Se algo muda substancialmente na economia de uma região, outras sentirão os reflexos e o precário equilíbrio existente será abalado. Isso é facilmente observado em momentos de crise financeira. O abalo nos índices de confiabilidade do mercado financeiro e a migração de capitais para latitudes menos afetadas pela crise de 2008 na Europa e nos EUA tiveram reflexos em outras economias, como a brasileira e a chinesa.

Para visualizarmos a diferença entre o que usualmente compreendemos por sistema da arte e a apropriação do termo ecossistema para nomear relações do mundo artístico, conforme a Figura 3.



Fig. 3. Ecossistemas da arte: fatores geopolíticos. Fonte: autora.

As principais diferenças entre as Figuras 2 e 3 são que, quando falamos em sistema, mesmo que o pensemos em formato de rede, relativizando as hierarquias, questões geopolíticas não aparecem expressamente. No entanto, ao desenharmos ecossistemas da arte, além de descrever seus principais atores (como um modelo de sistema tradicional com artistas, críticos e curadores, galeristas, colecionadores e público geral) e explicitar as relações multilaterais envolvidas, somos obrigados a

situá-los geograficamente. Se, para a Biologia, a latitude e longitude de um ecossistema são determinantes para os tipos de vida ali possíveis, também o são para os circuitos artísticos.

Além disso, podemos avançar na analogia e pensar os fatores abióticos, tais como sol, água, vento e solo, como os contextos econômicos, políticos culturais e sociais. Ou seja, para reconhecermos ecossistemas da arte é necessário adentrar nas especificidades climáticas e topográficas que tornam cada ecossistema único. A Fig. 3 expressa, através da inserção da economia como geografia e da cultura como fator climático, a variedade de papéis e a complexidade das relações. Transposto para o mundo da arte, seria como se a Fig. 2 tratasse apenas dos grandes conjuntos de atores: artistas, críticos, galeristas, curadores, diretores de instituições, colecionadores. Já a Fig. 3 trata de localizar tais atores num mapa de relações mais complexo. Ou seja, cada elemento não está apenas identificado a partir de sua função, mas também de suas relações institucionais, mobilidade e facilidade de acesso a outras instâncias. Assim, podemos visualizar melhor as relações que, além de complexas, passam a ser geograficamente explicitadas e localizadas.

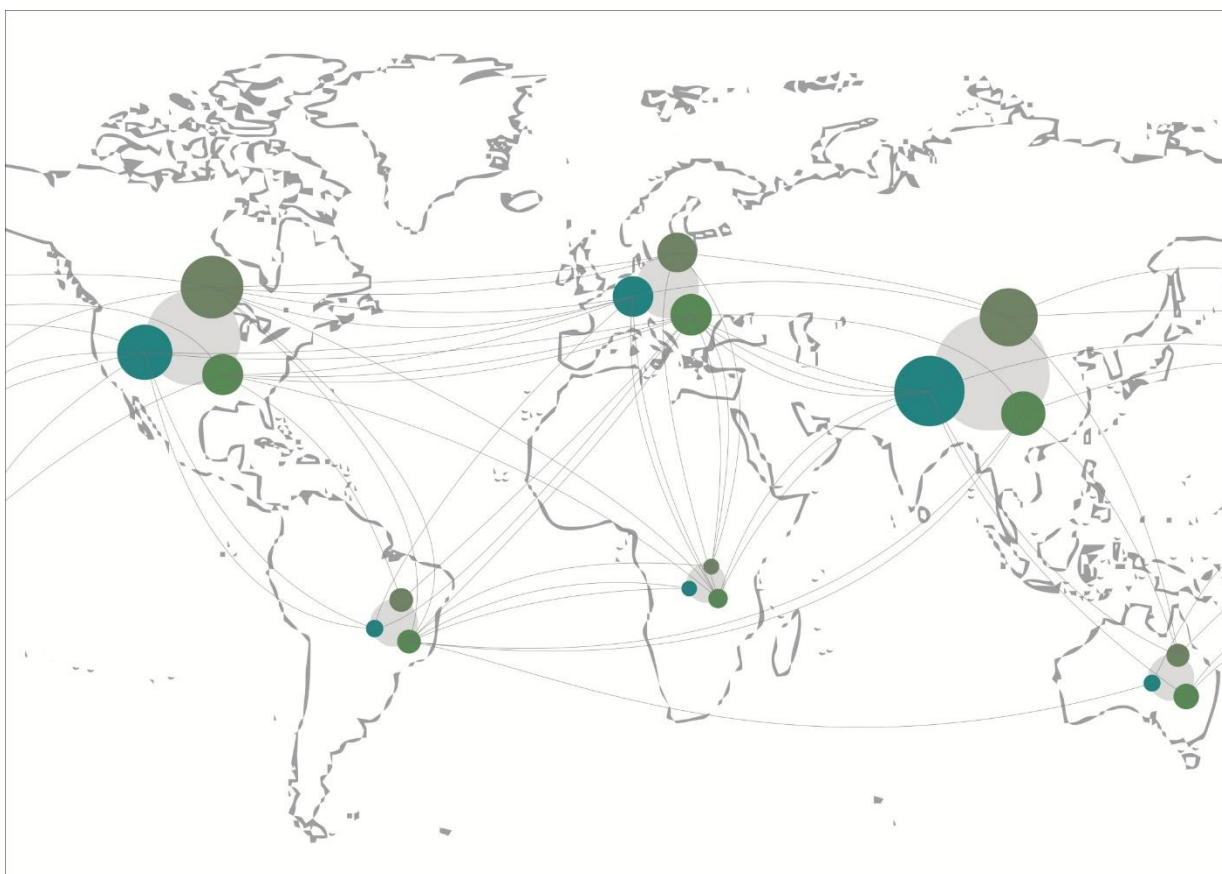


Fig. 4. Redes: conectividade e interdependência dos diferentes ecossistemas. Fonte: autora.

Dando continuidade ao raciocínio, a Fig. 4 nos ajuda a localizar e visualizar as redes estabelecidas entre os ecossistemas. Os fluxos existentes entre eles configuram graus de conectividade e

interdependência, ou seja, a quantidade das ligações e de intermediários para acessar outros ecossistemas é também um indício da internacionalização de cada nó da rede individualmente, logo, das relações de poder existentes nas configurações atuais do sistema.

### Sistema(s) contemporâneo(s) da arte

O debate a respeito do sistema contemporâneo da arte, ou sistemas – como busquei desenvolver ao longo deste artigo –, bem como de suas características e mecanismos de operação, vem adquirindo cada vez mais visibilidade e interesse por parte de atores do meio artístico, inclusive dentro do universo acadêmico e de investigação. Creio que propor uma revisão do conceito de sistema, incorporando a ideia de ecossistema a esta discussão, é uma das principais contribuições da pesquisa que venho desenvolvendo.

Para se chegar a essa reflexão, foi fundamental passar pela compreensão da pluralidade de sistemas da arte, incorporando a questão geográfica como diferenciadora e, ao mesmo tempo, unificadora. Isso porque cada ecossistema lida com uma latitude e longitude específicas, que resultam em condições abióticas únicas, determinantes da paisagem possível e, conseqüentemente, das formas de vida que ali coabitam<sup>8</sup>. Nos ecossistemas da arte, questões econômicas, políticas, sociais e culturais também estão geograficamente localizadas. E, mais do que um simples dado, isso significa maior poder e relevância nas relações de toda ordem, em especial no que tange à relação entre capitais simbólico e financeiro.

Cabe ressaltar que, como na Biologia, os ecossistemas que compõem os mundos da arte tampouco são fixos. Eles vão sendo alterados com o passar do tempo e em função de acontecimentos de distintas ordens. Assim, na metáfora dos sistemas da arte como ecossistemas, as relações não podem mais ser compreendidas como um organograma unidirecional, linear e estático, mas sim como ambientes vivos em constante transformação, no qual elementos abióticos, sazonais e atmosféricos possuem influência significativa. Dos eventos de ordem macro a micro, todos estão interconectados de alguma forma. Assim, para a análise dos sistemas na atualidade, devemos sempre considerar a forma como esses atores e mecanismos interatuam, influenciando os atuais regimes de constituição de valor da arte e configurando novas paisagens.

### Referências

ARTPRICE. Relatório anual da Artprice de 2012. Disponível em: <<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=MzxNTExOTM3OTU1Nzk>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

BOURDIEU, P. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, [1995] 2010.

BUENO, M. L. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

BULHÕES, M. A. Lacunas como ponto de partida. In: \_\_\_\_\_. *Artes plásticas no Rio*



*Grande do Sul: pesquisas recentes.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANCLINI, N. G. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência.* São Paulo: EDUSP, 2012.

DI MAGGIO, P. J.; POWELL W. W. The Iron Cage Revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. In: *American Sociological Reviews*, Vol. 48, N. 2 (Apr, 1983), pp. 147-160.

FETTER, B. W. *Narrativas Conflitantes e Convergentes: as feiras e os ecossistemas contemporâneos da arte.* Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Porto Alegre: 2016.

GRAW, I. *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture.* Berlin: Sternberg Press, 2009.

\_\_\_\_\_. The Gallerist's Hat. In: *Texte Zur Kunst*. 24/12/2014. Jahrgang, Heft 96, p. 82-97.

LATOURET, B. *Reagregando o social/ Bruno Latour.* Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LIPOVETSKY, G.; SEROY, J. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo.* São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

MOULIN, R. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias.* Porto Alegre: Zouk, 2007.

QUEMIN, A.; FIALHO, A. L. *O valor da obra de arte.* São Paulo: Metalivros, 2014.

RICKLEFS, R. E. *A economia da natureza.* 6ª edição, Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2010.

SIMON, J. *Neomaterialism.* Berlin: Sternberg Press, 2013.

SHINER, Larry. *La invención del arte - una historia cultural.* Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Estética 36, 2010.

VELTHUIS, O. The contemporary art market between stasis and flux. In: LIND, M.; VELTHUIS, O. (orgs.). *Contemporary art and its commercial markets: A report on current conditions and future scenarios.* Berlin: Sternberg Press, Tensta Konsthall, 2012.

## Notas

\* Professora do Instituto de Artes da UFRGS. Este artigo é baseado em sua Tese de Doutorado defendida no PPGAV/UFRGS, em outubro de 2016, e que contou com apoio da CAPES e da Fulbright. Email: brunafetter@gmail.com

<sup>1</sup> Cabe salientar ainda que atores das outras esferas também ocupam, ao menos, uma posição enquanto público.

<sup>2</sup> GIF (*Graphics Interchange Format*), que se pode traduzir como "formato para intercâmbio de gráficos" é um formato de imagem de mapa de bits muito usado na internet, quer para imagens fixas, quer para animações.

<sup>3</sup> "In actuality, the network is as much a structure of power relations as the pyramid. Yet, unlike the pyramid, it pretends to be vacant of power relations".

<sup>4</sup> "The South American continent is home to a rich emerging scene, increasingly recognized internationally. While numerous collectors, private foundations, museums and artists from the zone have emerged in recent years, it is no coincidence that the major auction houses have organized specialized sales of Latin American art (since 2009 at Phillips de Pury & Company and 2010 at Sotheby's). The vitality of Contemporary artists in the region, added to the growing global interest of amateur and professional art collectors, has no doubt contributed to the auction records signed in 2011". Disponível em: <<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=MzlxNTEwOTM3OTU1Nzk>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

<sup>5</sup> A utilização do conceito de isomorfismo o compreende como uma projeção de similitude entre diferentes contextos, e não de completa homogeneidade.

<sup>6</sup> Canclini (2012) afirma que tal opção metodológica expande o modo de olhar para o objeto, conseqüentemente ampliando suas possibilidades de leitura e interpretação. Não seria, no entanto, necessário separar conceitos de metáforas, mas registrar aquilo que os entrelaça. Nenhum conceito termina de fixar os sentidos, porque eles próprios não estão fixos: todo conceito tem uma história. A metáfora ajuda a dar vida a essas histórias.

---

<sup>7</sup> Durante a primeira parte do século XX, emergiram diversos novos conceitos que levaram o estudo da ecologia em novas direções. Um deles foi a percepção de que as relações de alimentação conectam organismos numa entidade funcional única, a comunidade biológica. À frente entre os diversos personagens deste novo ponto de vista ecológico durante os anos de 1920 estava o ecólogo inglês Charles Elton. Elton argumentou que os organismos que vivem no mesmo lugar não apenas têm tolerâncias semelhantes aos fatores físicos do ambiente como também interagem uns com os outros, e de forma mais relevante num sistema de relações de alimentação que chamou de teia alimentar. Todo organismo deve se alimentar de algum modo para obter nutrição, e pode ser alimento de algum outro organismo. Uma década mais tarde, em 1935, o ecólogo vegetal inglês A. G. Tansley levou a ideia de Elton um importante passo à frente ao considerar os organismos, junto com os fatores físicos que os circundam, como sistemas ecológicos. Tansley olhou esta estrutura, que chamou de ecossistema, como unidade fundamental da organização ecológica. Tansley visualizou as partes biológicas e físicas da natureza juntas, unificadas pela dependência dos organismos em suas vizinhanças físicas e por suas contribuições para a manutenção das condições e composição do mundo físico (Ricklefs, 2010: 413).

<sup>8</sup> Seguindo esse raciocínio, poderiam os desastres ambientais de grandes proporções ser comparados a *crashes* nas bolsas de valores?

Artigo recebido em fevereiro de 2018. Aprovado em maio de 2018.